

### Les architectes soviétiques, "conseillers" des républiques du Bloc de l'Est

Bellat, Fabien

Veröffentlichungsversion / Published Version  
Zeitschriftenartikel / journal article

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Bellat, F. (2017). Les architectes soviétiques, "conseillers" des républiques du Bloc de l'Est. *Studia Politica: Romanian Political Science Review*, 17(1), 57-71. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-55836-7>

#### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/1.0/deed.de>

#### Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/1.0>

# Les architectes soviétiques, « conseillers » des républiques du Bloc de l'Est

FABIEN BELLAT  
(Université Paris X)

Parmi les outils d'exportation d'une puissance, l'architecture n'est pas le plus évident. Lorsqu'il s'agit d'imposer le système du pouvoir conquérant au pays conquis, la présence des armées et des tanks, la mainmise sur les infrastructures économiques, l'envoi de conseillers politiques, constituent *a priori* des armes plus efficaces et éprouvées.

Ainsi procéda l'URSS dans un premier temps, face aux territoires de l'Europe de l'Est qu'elle entraîna dans son orbite. Dans un second temps, l'utilisation de méthodes plus subtiles permit d'ajouter tout un arsenal où les lettres et les arts du spectacle servirent une opération de séduction idéologique en bonne et due forme<sup>1</sup>. L'architecture entra alors en scène. De fait, cet art était particulièrement préparé à ce rôle – étant par nature l'un des premiers medium du pouvoir depuis l'antiquité. L'Empire romain ou l'Église catholique avaient fait bon usage des créations architecturales pour diffuser leur message ; l'URSS capta cet héritage en mobilisant à son tour les ressources du bâtiment et de l'urbanisme. Si le contrôle de la langue aide à contrôler la pensée, l'architecture maîtrise l'espace – et donc les gestes des hommes.

Suite à la chute de l'Allemagne nazie, dans cette logique l'intervention des serviteurs du régime soviétique s'imposait dans les républiques communistes nouvellement fondées en Europe centrale. Après les officiers de l'Armée rouge, après les écrivains et autres propagandistes, les architectes eurent également leur rôle à jouer. Cependant, leur mission s'avérait bien plus complexe. Comment peser sur les décisions architecturales et urbanistiques locales tout en prétendant ne servir que de conseillers ? Comment imposer des transformations conséquentes aux projets des bâtisseurs locaux sans que ceux-ci ne se sentent dépossédés ?

En matière d'architecture, le jeu d'influence et de pouvoir apparaît immédiatement plus visible, s'imposant dans le paysage des cités visées. Aussi l'intervention des architectes soviétiques dans le Bloc de l'Est devait rester profondément ambiguë – alternant entre coup de force brutal et suggestion doucereusement méphistophélique...

---

<sup>1</sup> Voir Patryk Babiracki, *Soviet Soft Power in Poland, Culture and the Making of Stalin's New Empire, 1943-1957*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2015.

### *De l'URSS aux périphéries du Bloc de l'Est*

Avant même la victoire de 1945, la « Grande guerre patriotique » eut entre autres pour conséquence de donner une nouvelle dimension à la pratique architecturale en URSS : jusqu'ici à usage intérieur, celle-ci devint dorénavant un article potentiellement exportable. Ce d'autant plus que le remodelage des villes ravagées par le conflit mondial rejoignait les outils susceptibles de peser politiquement et culturellement sur l'espace des cités soviétiques.

Les méthodes initialement affinées par Vladimir Semionov (1874-1960) pour le Plan de Moscou 1935<sup>2</sup> servirent à partir de 1943 de matrice pour rebâtir de cités telles que Stalingrad, Kiev et Minsk, servant ensuite de modèles *proposés* aux capitales des pays désormais sous l'orbite de l'URSS stalinienne. En tant que lieu baptisé du nom du dictateur, Stalingrad fut sacralisée d'office, tandis que le statut de Kiev et Minsk comme capitales de Républiques soviétiques leur permit également une attention spéciale des grands prêtres du régime. Le processus de sélection des projets architecturaux pour la résurrection de ces cités fit l'objet d'une attention accrue de la part du premier cercle de Staline. Seuls des architectes présentant une loyauté politique sans faille ainsi que des capacités professionnelles déjà bien testées purent participer à la reconstruction de ces trois villes. Alekseï Chtchoussev (1873-1949), Vladimir Semionov, Karo Alabian (1897-1959), Lev Roudnev (1885-1956), Arkadi Mordvinov (1896-1964), Boris Iofan (1891-1976), Nikolaï Kolli (1894-1966), Aleksandr Vlassov (1900-1962) : tous furent à un moment ou un autre en charge d'édifices clés du régime. Tous furent à diverses étapes de leur carrière sollicités pour représenter l'URSS hors de ses frontières<sup>3</sup>.

Ces architectes avaient en outre déjà une longue expérience en matière de défense et illustration du système soviétique. Tant auprès de leurs propres institutions, que face à des interlocuteurs étrangers. Ceux-ci, selon leurs critères moraux ou leurs préjugés idéologiques étant souvent moins informés, quelquefois prêts à gober toute description idyllique, parfois désireux de brosse de l'URSS le tableau le plus lugubre possible. La tâche des Soviétiques était donc loin d'être évidente, requérant un indéniable doigté psychologique en sus des aspects professionnels du métier architectural. Alabian, Chtchoussev, Semionov et Kolli (entre autres), représentèrent ainsi l'URSS au Congrès International des architectes à Rome en 1935, intervenant ensuite à Paris, vantant dans les deux capitales européennes le dynamisme bâtisseur du régime soviétique – occultant avec soin les redoutables volte-face du Kremlin face aux spécialistes, cherchant à convaincre leurs confrères occidentaux de la productivité et efficience décuplée des méthodes de création employées en

<sup>2</sup> Voir Elisabeth Essaïan, « Le plan général de la reconstruction de Moscou de 1935. La ville, l'architecte et le politique. Héritages culturels et pragmatisme économique », *Les Annales de la recherche urbaine*, no. 107, 2012, pp. 46-57.

<sup>3</sup> Sujet que j'ai plus largement traité dans : Fabien Bellat, *Amériques-URSS. Architectures du défi*, Chaudun, Paris, 2014.

URSS<sup>4</sup>. Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, ces mêmes bâtisseurs purent continuer en Europe de l'Est une pratique déjà rôdée – à la différence de taille que désormais l'Union soviétique intervenait en position de puissance victorieuse.

Cette situation, ainsi que l'urgence de relever de leurs ruines la Russie et les pays tombés sous l'orbite stalinienne, facilita la propagation de procédés architecturaux staliens désormais à leur apogée. De fait, l'URSS mobilisa encore ces architectes comme conseillers spéciaux pour la reconstruction : Chtchoussev dirigea d'abord en 1944 le comité d'urbanisme chargé de la métropole biélorusse, Minsk. Toujours en 1944, Chtchoussev fut envoyé avec Alabian (reconstructeur de Stalingrad) et Mordvinov (auteur d'un des gratte-ciel moscovites) en Bulgarie afin d'intervenir sur le remaniement de Sofia. De même, outre sa déjà bien lourde double charge d'architecte en chef de Moscou et Kiev, Vlassov fut envoyé à Berlin, en vue d'examiner les projets de l'équipe allemande chargée de la Stalinallee – qu'il contesta de manière pour le moins ambiguë! Chacune de ces missions donna lieu à des réflexes pour le moins singuliers. Pour Minsk, arrivé sur place dès la libération de la cité en juillet 1944, Chtchoussev poursuivit la politique stalinienne de russification des responsables, écartant ou marginalisant les professionnels biélorusses. Cela aboutit notamment à une militarisation des méthodes urbanistiques, Chtchoussev utilisant les ressources de l'Armée rouge pour accélérer l'étude de la cité dévastée, et forcer la bureaucratie locale à un rythme de reconstruction plus en phase avec les attentes impatientes du Kremlin. Bien que la Bulgarie n'appartienne pas à l'URSS, et soit seulement soviétisée, le trio Chtchoussev/Alabian/Mordvinov procéda selon une méthode similaire, en négligeant largement la situation à Sofia pour au contraire encourager leurs confrères bulgares à remettre en cause le tissu urbain préexistant<sup>5</sup>. En particulier, les destructions occasionnées par la prise de la ville en septembre 1944 servirent d'argument aux Soviétiques pour imposer un remodelage monumental de l'hypercentre, afin d'en faire une sorte de variante bulgare des complexes administratifs staliens. Les projets initiaux au premier concours de 1944 de Petzo Zlatev (1905-1981) pour la Maison du Parti envisageaient une architecture aux accents nationaux bulgares simplifiés, avec un appareil en bichromie alternant pierre et brique (héritage de la culture byzantine). Cette continuation d'une veine stylistique des années 1930 fut sèchement critiquée par les Soviétiques, qui y virent un inacceptable prolongement de la Bulgarie nationaliste et bourgeoise d'avant-guerre. Zlatev revit donc sa copie à plusieurs reprises entre 1944 et 1951<sup>6</sup>. Le résultat fut un édifice bien plus massif, au parement uni de pierre, et d'un néo-classicisme conventionnel. Cependant, le pavillon d'axe et sa flèche apparaissent comme largement calqués sur des modèles moscovites déjà prestigieux : l'Hôtel Ukraïnia

<sup>4</sup> Sujet que j'ai également développé dans ma thèse, voir Fabien Bellat, *France-URSS. Regards sur l'architecture (1931-1958)*, Université Paris X, 2007.

<sup>5</sup> Anders Aman, *Architecture and Ideology in Eastern Europe during the Stalin Era*, MIT Press, Cambridge, 1992, pp. 143-145.

<sup>6</sup> Voir Diana Palazova-Lebleu, « La Maison du Parti à Sofia : un prototype d'architecture totalitaire », *Livraisons d'Histoire de l'architecture*, no. 10, 2005, pp. 137-145.

construit en 1948 par Arkadi Mordvinov, et le Pavillon central du VDNKh érigé en 1950 par Iouri Chtchouko. Ici l'intervention des Soviétiques conduisit à un net alignement du travail de l'architecte bulgare et de son équipe sur les précédents architecturaux staliniens, désormais considérés comme porte-étendards de l'URSS. Cela aboutit à la métamorphose du centre de Sofia en véritable satellite de Moscou – imposant un étrange air de famille entre les grands exemples monumentaux de la capitale de l'empire stalinien et ses plus modestes avatars bulgares...

L'intervention d'Aleksandr Vlassov et Sergueï Tchernychev à Berlin en 1950 fut plus brutale encore, remettant sèchement en cause les projets d'Hermann Henselmann (1905-1995), Egon Hartmann (1919-2009) et Richard Paulick (1903-1979) pour la Stalinallee<sup>7</sup>. Architecte talentueux – il avait notamment fait en 1935 du parc Gorki de Moscou une brillante synthèse entre le constructivisme soviétique et le jardin formel à la française – Vlassov était alors architecte en chef de Moscou comme de Kiev ; s'il n'avait pas à dessiner lui-même les projets urbanistiques et architecturaux, son rôle était avant tout de coordination administrative et de conseil sur les projets. Quoiqu'épisodique, son rôle à Berlin ne fut pas si différent. Quant à Tchernychev (1881-1963), il représentait par excellence l'académique prérévolutionnaire qui avait su occuper le terrain sous le nouveau régime, participant en 1930 à la planification de Magnitogorsk<sup>8</sup>, œuvrant ensuite en coulisses au remodelage de plusieurs avenues moscovites (dont l'avenue Gorki, avec Mordvinov), couronnant surtout sa longue carrière en se faisant nommer en 1947 aux côtés de Roudnev coauteur de la titanesque Université Lomonossov<sup>9</sup>. Devant les projets berlinois, alors que le prudent Tchernychev se contenta de compliments à double tranchant, le plus énergique Vlassov fustigea le travail de ses confrères comme trop tributaire des modèles soviétiques (ceux définis sous sa propre direction !) et « pas assez allemand »<sup>10</sup> !!

Dans la capitale du défunt Troisième Reich nazi, la remarque était pour le moins savoureuse, et aurait mérité de figurer en bonne place dans l'*Anthologie de l'humour noir* compilée par André Breton<sup>11</sup> ! Si peu d'années après la fin de la guerre, l'accusation avait en effet quelque chose digne du *Procès* de Kafka... Néanmoins, le Soviétique suivait le diktat idéologique de Staline, sur la forme nationale et le contenu socialiste à donner aux œuvres d'art... Vlassov encouragea donc l'équipe Henselmann/Hartmann/Paulick à reconsidérer les travaux de Karl Friedrich Schinkel, qui dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle avait joué un rôle clé dans la redynamisation et la germanisation du néo-classicisme... Schinkel, qui fut

<sup>7</sup> Wolfgang Thöner, Peter Müller, *Bauhaus-Tradition und DDR-Moderne : der Architekt Richard Paulick*, Deutscher Kunstverlag, Munich, 2006.

<sup>8</sup> J'ai eu l'occasion de plus développer cette question des villes neuves soviétiques. Voir Fabien Bellat, *Une ville neuve en URSS, Togliatti*, Parenthèses, Paris, 2015, pp. 16-19.

<sup>9</sup> Ivan Lykoshin, Irina Cheredina, *Sergey Chernyshev, Architect of the New Moscow*, Dom Publishers, Berlin, 2013.

<sup>10</sup> Cité dans *Neues Deutschland*, 23 décembre 1951. Voir Anders Aman, *Architecture and Ideology...*cit., p. 61 et p. 122.

<sup>11</sup> André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Sagittaire, Paris, 1950.

également considéré comme un modèle architectural national par Hitler ! Alors qu'une partie de la famille de Vlassov fut victime de l'occupant nazi pendant le second conflit mondial, le Soviétique n'était apparemment pas rancunier, en exhortant ses confrères allemands à réexaminer leur tradition nationale, et à l'appliquer dans les réalisations de la nouvelle Allemagne communiste... Certainement conscients de la grinçante ironie de la situation, Henselmann et ses collègues obéirent à ce pressant conseil amical de l'autorité soviétique, en minimisant les aspects modernes des projets de la Stalinallee, et en ajoutant des éléments visuellement aisés à rattacher au patrimoine prussien<sup>12</sup>. Par exemple, dans la Frankfurter Tor qu'il construisit en 1952 dans cet ensemble monumental symbole de la RDA en cours d'édification, Henselmann ajouta à sa tour un tambour et une coupole clairement inspirés d'un édifice religieux, la Französischer Dom bâtie en 1785 par Carl von Gontard dans le tout proche Gendarmenmarkt berlinois.



Figure 1. Hermann Henselmann, *Frankfurter Tor*, Berlin, 1952  
(Photo Fabien Bellat)

<sup>12</sup> La situation inconfortable des architectes au service de la RDA est brillamment évoquée dans le roman de Stefan Heym, *Les architectes*, Zulma, Paris, 2008. Écrit en RDA en 1966, mais publié seulement en 2000, le livre évoque notamment au début une scène où un jeune architecte copie en secret – dans l'intention de railler le réalisme socialiste défendu par ses chefs d'agence – un des projets de Speer pour le Berlin nazi... Esquisse urbaine très appréciée par ses patrons, qui n'identifient pas la source inavouée et y voient exactement ce qu'il faut faire pour la nouvelle ville socialiste !

En l'occurrence, les conseillers soviétiques que furent Vlassov et Tchernychev conduisirent à une transformation non négligeable des plans allemands de Berlin-Est, y réintroduisant une dimension nationaliste qu'on aurait pu croire définitivement paria dans l'ex capitale de l'adversaire nazi. Ces recommandations soviétiques apparaissent donc profondément paradoxales – ici le respect de la ligne idéologique stalinienne fit passer les architectes de Charybde à Scylla...

### *L'exportation du gratte-ciel stalinien*

Ces diverses interventions restèrent toutefois ponctuelles : au-delà des changements de personnalité urbaine, elles appelaient toutefois la création d'un symbole architectural fort, susceptible d'incarner la nouvelle puissance soviétique. Sous la férule de Staline, le conseil des ministres de l'URSS décréta donc le 13 janvier 1947 la construction à Moscou de huit édifices de grande hauteur, admonestant les architectes à relever le défi de cette première sortant des pratiques constructives russes usitées jusque-là. Surtout une série d'exigences fut formulée, entre flou artistique et litote :

« Les proportions [...] de ces bâtiments doivent être originales dans leur composition [...]. Ils doivent se rattacher au développement historique de Moscou [...]. Ces nouveaux bâtiments ne doivent pas, par conséquent, être des copies des immeubles en hauteur déjà connus à l'étranger »<sup>13</sup>.

De fait, avec les Sept sœurs de Moscou<sup>14</sup>, l'URSS phagocytait littéralement le concept américain du gratte-ciel, se l'appropriant comme seul type d'édifices permettant d'exprimer à une échelle suffisante sa nouvelle hégémonie d'après 1945. Ce phénomène ne tarda pas à s'étendre à l'ensemble du bloc soviétique, dans une prolifération de tours affirmant leur allégeance au modèle moscovite. En particulier, des architectes de confiance tels que Lev Roudnev (auteur de l'Université Lomonossov en 1947) et Viatcheslav Oltarjevski (1880-1966, qui travailla à New York de 1924 à 1934 ; conseiller technique de Mordvinov sur l'Hôtel Ukraïnia<sup>15</sup>) furent envoyés le premier à Varsovie, le second à Riga pour guider les Polonais et les Lettons dans la construction de leurs gratte-ciel respectifs, symbolisant les nouveaux temps communistes.

Présenté comme un cadeau de l'Union soviétique à la Pologne, le Palais de la Culture de Varsovie fut conçu par Roudnev à partir de 1952.

<sup>13</sup> Cité dans *Sovetskoe Isskoustvo*, Moscou, 28 février 1947. Ici dans la traduction de Jean-Louis Cohen dans *Scènes de la vie future*, Flammarion/CCA, Paris, 1995.

<sup>14</sup> Surnom donné aux sept gratte-ciel staliniens effectivement construits ; le huitième, dans le quartier Zaryadie, fut abandonné.

<sup>15</sup> Oltarjevski eut un destin pour le moins heurté ; voir le chapitre que je lui consacre dans *Amériques-URSS*...cit., pp. 30-45.



Figure 2. Lev Roudnev, *Palais de la Culture*, Varsovie, 1952 (Photo Fabien Bellat)

Cette tour est très similaire dans son principe formel à sa cousine de Moscou, même si elle s'en distingue par plusieurs points cruciaux : le palais polonais est placé au cœur de la ville reconstruite ; il se base sur un plan cruciforme bien plus compact que son modèle soviétique ; enfin la flèche atteint 230 mètres, soit 10 mètres de moins que l'université moscovite, dans une significative infériorité numérique...



Figure 3. Lev Roudnev, *Université Lomonossov*, Moscou, 1947 (Photo Fabien Bellat)



Par ailleurs, le Palais de la Culture de Varsovie est plus indépendant quant à de possibles références américaines : un peu plus tardif que ses cousins moscovites, ce monstre mena à son terme l'acculturation soviétique du gratte-ciel, en perfectionnant notamment la silhouette pyramidale du complexe, affirmant sa domination altière du panorama urbain. Alors que les tours américaines étaient handicapées par la densité urbaine, les Soviétiques ne cessèrent d'affirmer la dimension de cathédrale du socialisme de leurs propres tours, qu'ils veillèrent à valoriser au maximum dans un tissu urbain assujéti à ces flèches staliniennes... Pourtant la chose fut loin d'être acceptée sans discussion par les architectes polonais, qui cherchèrent surtout à épurer l'emphase ornementale voulue par Roudnev – puisque son coauteur polonais, Jozef Sigalin (1909-1983), intervint avec efficacité pour une simplification du projet. Car le projet du Soviétique suscita en effet de vives réticences chez les professionnels locaux, peu disposés à mener une reconstruction s'appuyant trop sur des modèles esthétiques du passé. Quoique feutré – poids idéologique de l'URSS oblige – ce débat montre que le modèle du gratte-ciel stalinien était loin de susciter l'unanimité dans le Bloc de l'Est. Toutefois, avec la réédification partielle du vieux centre-ville, avec l'emphase néo-académique du Palais de la Culture, la nouvelle Varsovie compta bien une part ostensible de monumentalisme mémoriel (la résurrection patriotique du patrimoine) et soviétique (le gratte-ciel de Roudnev), à côté d'avenues aux édifices plus dans la ligne de la modernité internationale. Comme à Berlin, la tension entre les projets locaux et l'intervention des Soviétiques aboutit en ultime mesure à installer une bonne dose de paradoxe architectural dans le tissu urbain...

Un processus similaire se déroula en Lettonie à Riga pour la tour destinée à abriter l'Académie des sciences. Celle-ci témoigne de l'assimilation relativement forcée des codes architecturaux soviétiques par les architectes lettons. Elle fut conçue à partir de 1951 sous la direction d'Osvālds Tilmanis (1900-1980), dont les études successives cheminèrent d'une architecture encore Art déco assez compacte à une ligne plus pyramidale et verticale se rapprochant de ses modèles soviétiques<sup>16</sup>. En outre, Oltarjevski – dont les Lettons soulignèrent avec approbation son expertise américaine – contribua à la définition structurelle de l'édifice, tandis que Tilmanis et son équipe se rendirent à Moscou pour perfectionner leur maîtrise du néo-académisme soviétique, rencontrant probablement les auteurs du gratte-ciel du MID, Vladimir Gelfreich (1885-1967) et Mikhaïl Minkus (1905-1963), ou encore l'incontournable Roudnev. Quelques années après, Tilmanis déclara à propos de la part prise par Oltarjevski dans la refonte de son projet :

---

<sup>16</sup> Maija Rudovska, *Latvian Academy of Sciences Building*, Fondation pour la culture nationale, Riga, 2009.

« Il y eut beaucoup de suppressions, de corrections, de suppressions encore. La forme générale fut allongée. Le couronnement des étages supérieurs fut réalisé au moyen d'une flèche hyperbolique. D'autres niveaux furent donc nécessaires. Et il y avait aussi l'étoile, élément essentiel... Ainsi nous en vîmes à *habiller* l'édifice. [...] De nouvelles versions apparurent sous la main de l'Académicien Oltarjevski. C'est difficile de dire si en définitive le projet fut amélioré. De toute manière, il fut transformé. Quand nous retournâmes à Riga, il était complété. Bien sûr, il n'y eut alors plus d'obstacles ni de la part de Riga ni de Moscou »<sup>17</sup>.

Ce témoignage mi-désabusé mi-amer indique combien Moscou pesa sur l'identité des gratte-ciel parsemant l'empire soviétique. Avec des choix structurels et un revêtement de *terracotta* identiques aux tours de Moscou, la tour de Riga témoigne d'une certaine vassalité esthétique.



Figure 4. Viatcheslav Oltarjevski, *Croquis pour le remodelage de l'Académie des sciences, Riga, 1950*  
(Courtoisie Académie des sciences, Riga)

Néanmoins, son caractère ornemental plus épuré la distingue par exemple de l'Université Lomonossov, malgré l'influence de Roudnev dans la

<sup>17</sup> *Ibidem*, pp. 11-12 (ma traduction).

silhouette, tandis que Tilmanis préféra visiblement s'inspirer des plus sobres Gelfreich et Minkus dans le porche massif et épuré de Riga. En somme, l'influence américaine devint de plus en plus lointaine, le gratte-ciel letton étant en ultime mesure une œuvre de seconde génération, tributaire de son modèle soviétique tout en cherchant à en contrôler l'emphase ornementale.

### *Bucarest : les coulisses de la Casa Scantei*

Ainsi, dans cette dépendance à l'architecture venue d'URSS, la plupart des Républiques démocratiques connurent une indéniable instabilité, entre soumission obligée et ostensible à l'avis des spécialistes de Moscou, ou tentative feutrée d'une relative recherche d'indépendance créatrice.

Le cas de la Casa Scantei<sup>18</sup> à Bucarest illustre à merveille cette ambiguïté fondamentale. Une première consultation en 1948 donna des résultats architecturaux dans la lignée des réalisations de l'avant-guerre, entre néo-classicisme roumanisé et variante roumaine du style moderne International. Le premier style avait alors l'inconvénient d'être identifié à la monarchie déchue, voire même à la dictature pro-nazie du maréchal Antonescu... Le second style apparaissait de plus en plus comme l'émanation de l'impérialisme américain... Les projets s'attirèrent donc des commentaires exprimés sous la forme de litotes fort ambiguës, condamnant les variantes néo-classiques comme « lourdes et manquant d'élan vers le futur », tandis que l'approche moderne fut elle stigmatisée comme relevant d'un « machinisme sec et schématique »<sup>19</sup>. Une telle rhétorique révélait déjà à quel point le débat architectural roumain imitait la sémantique et les choix formels soviétiques. La réflexion préliminaire pour ce monument se révéla par conséquent une impasse politique pour le nouveau régime communiste roumain dirigé par le très stalinien Gheorghe Gheorghiu-Dej – ce qui favorisa évidemment le recours à l'URSS en arbitrage.

L'un des architectes alors pressentis pour diriger le projet, Horia Maicu (1905-1975), dut donc aller à Canossa, en l'occurrence se rendre à Moscou, pour consulter ses désormais prestigieux confrères soviétiques. Il y rencontra Grigori Simonov (1893-1974) et l'incontournable Arkadi Mordvinov. Le premier était alors un constructiviste repent, qui, après avoir bâti d'audacieux logements et équipements modernes à Leningrad vers 1930, passa la période stalinienne en se confinant à une carrière dans les instances administratives de l'architecture soviétique<sup>20</sup>. Quant à Mordvinov, lui aussi délaissa après 1930 ses

<sup>18</sup> Ou *Casa Scânteii*, en roumain.

<sup>19</sup> Source non précisée, citée dans Anders Aman, *Architecture and Ideology...*cit., p. 137.

<sup>20</sup> Voir Selim O. Khan Magomedov, *Pioneers of Soviet Architecture*, Thames & Hudson, London, 1987, pp. 392-394.

premières expériences modernes, idéologisant alors agressivement son discours, dénonçant les supposées tares politiques de collègues plus talentueux que lui – bref, construisant sa carrière sur la dénonciation et la courtisanerie politique. Staline comprit bien le profil utile du personnage, lui confiant en 1937 le remodelage de l'avenue Gorki, puis en 1947 le gratte-ciel de l'Hôtel Ukraïnia. Entre temps, Mordvinov fut également en 1943 président du Comité d'État aux Affaires Architecturales – organisme titanesque pesant sur les décisions de reconstruction des villes dévastées pendant la Grande guerre patriotique – et en 1947 président de l'Académie soviétique d'architecture. Bref, Maicu rencontra un bureaucrate esseulé et un arriviste au pinacle.

En intervenant à deux reprises dans le Bloc de l'Est – à Sofia puis à Bucarest – Mordvinov fut de fait le Soviétique le plus mobilisé pour propager dans les confins occidentaux de l'empire stalinien la bonne parole du grand frère russe. Les conseils de Mordvinov et de son acolyte Simonov alternèrent entre propos idéologiques et suggestions stylistiques appuyées. Dans le premier registre, ils exhortèrent Maicu à « ne pas dresser d'antithèse entre le travail intellectuel et le labeur manuel » ; en d'autres termes, ils lui demandaient d'être un bon stalino-marxiste faisant semblant d'effacer la hiérarchie du chantier entre l'architecte et les ouvriers... Le second registre fut à la fois plus pratique et plus insistant. D'abord, Mordvinov et Simonov plaidèrent pour le choix d'un site permettant au futur édifice de magnifier un des grands axes de Bucarest par une composition symétrique et monumentale. Cette approche spatiale déjà bien académique se doubla aussitôt de mises en garde contre de possibles déviations architecturales. Les lignes « dures, sèches, techniques devaient être évitées, comme relevant de l'art bourgeois décadent »<sup>21</sup> – en somme, le style International moderne à la Le Corbusier ou Mies van der Rohe était là condamné de manière implicite, inavouée, cette architecture étant caricaturée comme une ébauche stérile. De même, selon Mordvinov, il était « erroné de laisser le matériau déterminer la forme »... Encore une accusation voilée contre le fonctionnalisme ; surtout pas de *form follows function*<sup>22</sup> ! Mordvinov prêcha alors pour une « unité entre l'architecture et la sculpture, une interconnexion des silhouettes, une expression de beauté et d'enthousiasme. Cela devait être atteint par l'étude de l'architecture traditionnelle et nationale »<sup>23</sup>. La vacuité du propos montre surtout combien le mandarin de l'architecture soviétique avait intériorisé le discours idéologique indispensable en URSS. Comme Vlassov à Berlin, Mordvinov répéta pour son confrère de Bucarest l'antienne stalinienne de la

<sup>21</sup> Anders Aman, *Architecture and Ideology...*cit., pp. 137-138

<sup>22</sup> Devenue une phrase clé de l'architecture moderne, cette formule est attribuée à l'architecte américain Louis Sullivan (1856-1924), l'un des pionniers du gratte-ciel à Chicago. Voir Louis Sullivan, *Pour un Art du gratte-ciel*, Allia, Paris, 2015.

<sup>23</sup> Cité par Horia Maicu dans le no. 3 de la revue *Arts dans la République populaire de Roumanie*, 1951, commenté par Anders Aman dans *Architecture and Ideology...*cit., p. 138.

forme nationale. Cela conduisit Maicu à réinventer la démarche d'invention du style national de ses prédécesseurs au début du siècle, tout en l'adaptant à l'échelle du gratte-ciel américain... Ce sans se référer directement à la source du genre – dans la New York sanctuaire du capitalisme mondial ! – mais bien plutôt dans son avatar du Moscou communiste. Car Maicu profita surtout de son séjour pour glaner auprès des chantiers moscovites une expérience technique de première main des gratte-ciel staliniens.

Son projet final pour la Casa Scanteï porte la marque évidente de ses observations.



Figure 5. Horia Maicu, *Projet pour la Casa Scanteï*, Bucarest, 1950  
(Архитектура Румынской Народной Республики,  
Éditions d'État pour la Littérature et les Arts, Bucarest, 1952)

Le schéma compositionnel s'avère directement inspiré du plan en H que Lev Roudnev déploya dans le complexe titanesque de l'Université Lomonossov. En dépit d'une ligne moins verticale et plus horizontale, la hiérarchie pyramidale rappelle à la fois l'hôtel Ukraïnia de Mordvinov et le MID de Gelfreich & Minkus, autant de sources ici adaptées dans un vocabulaire monumental saupoudrant de détails nationaux roumains une architecture qui sait cependant rester assez dépouillée. Seuls les encadrements des arches et les chapiteaux des colonnes reçurent des détails inspirés des églises roumaines des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles (comme celles du Monastère de Plumbuita et d'Antim, à Bucarest), dénotant une référence historique nationale évidente, tandis que les autres éléments de l'édifice s'en tiennent à une simplification des formes s'inspirant aussi bien des gratte-ciel américains que ceux staliniens.

La Casa Scanteï diffère toutefois de ses modèles soviétiques sur un point essentiel : le matériau choisi pour le revêtement de la structure. En effet, toutes les façades faisant face à la ville reçurent un parement en pierre. Les gratte-ciel staliniens furent eux couverts d'une peau extérieure en *terracotta* –

d'ailleurs à l'instar de leurs précédents américains. La *terracotta* avait l'avantage de sa facilité de fabrication industrielle, d'être facile à transporter et poser, d'offrir une bonne résistance générale au gel, tout en offrant une surface prenant visuellement bien la lumière. Enfin, elle avait la qualité suprême d'être économique. Bref, elle permettait à l'URSS de construire des édifices d'une indéniable majesté, tout en réduisant considérablement le prix de revient. Maicu délaissa cette piste technique pourtant tentante : la Roumanie bénéficiant de meilleures carrières de pierres semi-dures que la Russie centrale, l'architecte préféra continuer la tradition constructive roumaine. Si des raisons économiques le forcèrent à n'utiliser la pierre que sur le front des façades, les ailes derrière le bloc principal étant plus économiquement conçues en brique enduite, Maicu put toutefois donner à son édifice une qualité constructive quelque peu supérieure à celle de ses modèles soviétiques. C'était une bien mince satisfaction personnelle pour les bâtisseurs roumains, alors que, pour quasiment tous les choix guidant la conception de la Casa Scanteï, ils durent s'aligner sur l'influence écrasante de Moscou.



Figure 6. Horia Maicu, *Casa Scantei*, Bucarest, 1951  
(Photo Fabien Bellat)

Cette indéniable inféodation dissimula pourtant une relative ambiguïté dans le choix même de l'architecte principal du projet. Car, alors que les purges combattant le supposé *cosmopolitisme* s'acharnaient tant en URSS qu'en Roumanie contre les professionnels d'origine juive, paradoxalement Maicu – qui avait roumanisé son nom initial de Harry Goldstein – fut chargé du plus stalinien des monuments roumains... Tandis que Mordvinov privait des architectes juifs russes de chantiers, il conseilla un architecte juif roumain ! Un paradoxe de plus dans un régime soviétique, châtiant et récompensant à tour de

rôle, confiant parfois les plus éclatants symboles de sa domination à des cadres n'entrant pas dans la ligne idéologique du moment<sup>24</sup>...

En définitive, le rôle de Moscou dans l'érection de la Casa Scantei fut rapidement l'objet de vives critiques à Bucarest, Maicu lui-même devant faire son autocritique en 1956 pour avoir cédé aux sirènes de l'architecture stalinienne de prestige... Or, même en cela il fut otage de l'ombre soviétique, reproduisant presque en simultané la campagne de déstalinisation architecturale en cours à Moscou<sup>25</sup>. Mordvinov, Vlassov, Roudnev furent la cible des reproches du Kremlin – et leurs épigones Henselmann à Berlin, Tilmanis à Riga, Sigalin à Varsovie, Maicu à Bucarest, furent par ricochet victimes du discrédit d'une monumentalité stalinienne qu'ils n'avaient pourtant adoptée que sous la pressante influence de leurs puissants confrères soviétiques... *Gloria victoribus ? Vae victis !*

### Conclusion

Si le rôle des architectes soviétiques dans les Républiques démocratiques resta ponctuel, de l'ordre de l'intervention ciblée, leur passage contribua à réorienter radicalement les projets architecturaux de leurs confrères, de l'Allemagne à la Roumanie, en passant par la Pologne et la Bulgarie. Des professionnels efficaces tels que Chtchoussev, Alabian, Mordvinov, Vlassov, furent de fait de véritables mandarins de l'architecture stalinienne, couverts d'honneur par le régime, en charge des plus grandes commandes d'État. Et à ce titre leur envoi auprès de leurs confrères des capitales de pays récemment placés sous l'aile de l'empire soviétique releva de la mission d'influence.

Dans la reconstruction et planification de villes comme Berlin, Varsovie et Sofia, ceci se solda par une échelle accrue, conduisant à une magnification du décor urbain – dans une logique évidente de célébration du triomphant régime communiste. Au-delà de ce changement de paradigme, les nations dorénavant sous influence soviétique cherchèrent presque toutes à se doter de gratte-ciel d'esprit stalinien, mais les circonstances et parfois les résistances locales contribuèrent à minorer l'étendue de cette exportation, qui laissa tout de même sa marque sur Varsovie, Riga, et Bucarest notamment. Pourtant, *in fine*, ces tours ressortent du paradoxe culturel : alors que les acolytes de Staline

<sup>24</sup> Autre détail savoureux : Mordvinov aussi avait modifié son nom de naissance (Mordvichev), pour lui donner une tonalité plus « moujik russe ». À l'inverse, l'Arménien Aleksandr Tamanian (1878-1936), qui pratiqua avant la Révolution sous le nom russifié de Tamanov, reprit son patronyme initial lorsqu'il œuvra au remodelage de Erevan pour l'URSS.

<sup>25</sup> Anders Aman, *Architecture and Ideology*...cit., p. 140.

réprimèrent toute appréciation de l'Amérique, les gratte-ciel staliniens propagèrent l'assimilation d'un genre architectural américain dans la culture soviétique... Tandis que la propagande des deux superpuissances s'évertuait à creuser entre elles un fossé inexpugnable, érigeant une muraille invisible d'oppositions binaires, *de facto* la production architecturale soviétique démentit la mythologie de la Guerre Froide – parsemant Moscou et les autres capitales du bloc communiste de gratte-ciel répondant à l'Amérique par le détournement créatif. Ces monuments imposèrent donc une ombre multiforme : celle des modèles américains, celle de leur assimilation soviétique – les deux étant refondus au creuset de la culture des architectes de l'Europe centrale. Le paysage architectural n'était donc pas aussi monolithique que le régime et ses épigones l'auraient voulu. Entre autres, dans le Bloc de l'Est, seule la Yougoslavie – suite à la rupture entre Staline et Tito – échappa à l'ombre tutélaire du genre palatial soviétique... Les autres pays durent se montrer plus accueillants face aux recommandations impérieuses de leurs invités soviétiques. Ceux-ci eurent par conséquent une influence significative durant l'ère stalinienne, réorientant et transformant en profondeur les projets de leurs collègues des républiques démocratiques. L'intervention russe fut moins celle d'un grand frère que celle d'un tuteur recadrant avec paternalisme des fils égarés...

Or, ceci n'alla pas sans de souterraines contestations, le travail de ces architectes soviétiques étant loin d'être toujours considéré comme au-dessus de toute critique. En résulta un explosif cocktail entre l'assimilation et la réticence – l'équivalent architectural du cocktail Molotov ? Derrière l'œuvre monumentale, de menaçants tiraillements existèrent, qui dévoilent combien la puissance stalinienne put être parfois une majesté de ville Potemkine en trompe-l'œil.